



TITLE:

『谷間の百合』の修辞分析

AUTHOR(S):

宇多, 直久

CITATION:

宇多, 直久. 『谷間の百合』の修辞分析. 仏文研究 1982, 11: 74-105

ISSUE DATE:

1982-01-25

URL:

<https://doi.org/10.14989/137659>

RIGHT:

『谷間の百合』の修辞分析

宇 多 直 久

目 次

- 1 描写の文学 2 原型的物語 3 絵画
4 類比 5 劇 6 結語

1 描写の文学

『幻滅』に登場する「セナークル」の一員で作家の理想像、ダルテスは、ウォルター・スコットに対抗つつ、描写 (description) から筋 (action) へ進むバルザックの小説の原理を論じる。彼によれば、描写は「われわれの言語にきわめてよく適している」とともに、筋とは「必然的敵対関係」にある⁽¹⁾。バルザックのテキストはいわば静的な描写と動的な物語との対決である。しかし物語論的には、勝負の行方は定まっている。結局、描写は物語への「準備」⁽²⁾である。ジュネットによれば、バルザックとともに描写は、バロック時代にみられた「装飾的次元」から「説明的・象徴的次元」へ移項した。描写は「物語の女奴隷 (ancilla narrationis)」になった。⁽³⁾

しかし実際のテキスト（とくにヌヴェルではなくロマンの）では、描写の広大な流域を物語の川が流れる。物語のない描写はあっても、描写のない物語はない。ダルテスが描写と物語を「敵対」させたのは、バルザックがそれだけ描写を重視していた証拠である。そもそも描写は、物語という「言語活動の進行 (marche) への挑戦」⁽⁴⁾である。描写に内在する価値を知るためには、描写から出発しなければならない。そして描写から出発せざるをえない作品もバルザックにはある。

『谷間の百合』について、バルザックの序文（«Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée*»）は述べる。

J'avais rêvé de polir avec persévérance deux figures, la Vertu sans reproche et le Repentir employant ses expiations au profit du monde, au lieu de

s'ensevelir dans le cloître ; je voulais surtout étudier la langue française aussi bien que les fibres les plus déliées du coeur, et aborder la grande question du paysage en littérature⁽⁵⁾.

『谷間の百合』はく美德とく悔悟のドラマを語る。同時にそれは「フランス語を研究」し、「文学における風景の問題」にとりくむ。なぜこのように描写が意識されているのだろうか。それを知るためには、まず『谷間の百合』の『人間喜劇』における位置を考えなければならない。「風俗研究」の配列についてビュートルは、それがパリの当時の読者にとって≪dépaysement≫の過程を成していると鋭く指摘したことがある。⁽⁶⁾「私生活情景」は最も親しみ深い社会を再現し、逆に「田園生活情景」は最も隔たった世界を提示するといっているのである。このことは各作品の性格にかかわってくる。すなわち小説が世相を映す鏡であり、戸籍とはりあうものであるという、近代が散文フィクションに課した性格は、「私生活情景」や「地方生活情景」でこそ妥当するが、他の「情景」では次第に希薄なものになるだろう。ところで『谷間の百合』はバルザックによって「地方生活情景」ではなく「田園生活情景」に予定されていた。⁽⁷⁾したがってそれは来たるべき「哲学研究」と踵を接するはずの作品である。その意図はほとんど「風俗研究」にはない。モルソフ夫人やフェリックスには、セラフィタやミンナのように、戸籍はいらない。彼らはく美德とく悔悟の擬人化であればそれでよい。彼らの生きる舞台は社会ではなく田園である。「風景」が問題とされるのはこのようなコンテキストにおいてである。

更に重要なことに、『谷間の百合』はroman personnelの系譜を引く書簡形式の作品であって、それは社会観察の記録を三人称の物語に織り混ぜるのではなく、主人公がその回想のリリズムを一人称でうたうのである。「そう、私の人生はひとつの幻影に支配されています。それはそれを誘発するどんな僅かの言葉にもぼんやり浮かび上がり、私の上でしばしば自分で動くのです。私の魂の底には圧倒的な思い出が埋葬されていて、[...]。」(p. 3) こうして「私」は自分の幼年時代からの≪songes inénarrables≫ (p. 12) が実現するような空間、アンドルの谷間へ踏み入るのである。それゆえ『谷間の百合』は遠方への旅であると同時に内面への旅である。ノースロップ・フライの「散文フィクション」の四分法⁽⁸⁾によれば、それは「小説」ではなく「ロマンス」である。それは夢と自然が溶解する想像の空間を樹立しようとする。その仕事を果すのはまさに描写であって、『谷間の百合』では全体にわたって描写が横溢する。サント＝ブーヴ(『愛欲』)に対抗したこの作品におい

て、「フランス語を研究する」ということは、取りも直さず描写がいかに本格的に意識されていたかを物語る。バルザックの関心はこうして Belles-Lettres そのものに向かう。

旧レトリックはこの〈文学〉についての往時の意識であり、往時のメタ言語である。フォンタニエは憤ましくも言う、修辞学概論は「少くとも〈文学〉の色あい (une teinture des Belles-Lettres) を若い人々に与えるのにとくに必要である⁽⁹⁾」と。そこには文学≡修辞学という深い願望が隠されている。その企ての価値は何か。

ここで旧レトリックというのは、ギリシャ・ラテンの古典的レトリックと区別された、近世の「制限されたレトリック」のことである。それは〈発想〉 Inventio、〈配置〉 Dispositio、〈修辞〉 Elocutio と分割された体系の中の〈修辞〉部門に局所化されたレトリックであって、ジュネットは名辞の混乱を避けるために、これを「フィギュール学 (la figuratique)」とよぶことを提案した。⁽¹⁰⁾ フォンタニエが力を傾注したのは、デュ・マルセの意味論を補正して転義 (trope) とあや (figure) を区別すること——転義は語の意味の変化であり、あやはある表現の他の表現への置換えである——、及びその上でそれらの分類を行うことである。あやの分類、それはパロールを分類しようという際限のない試みである。なぜならあやの実現は無限 (the sky is the limit) だからである。しかしあやの名称は文学テキストの分析に積極的価値をもつだろう。人は「文からあやの名へ行く」試みにより、「古典的テキストをそれらのメタ言語自体によって分析⁽¹¹⁾」しうる。すなわち修辞学概論は描写という文学テキストの「説明理論⁽¹²⁾」として道具的価値をもつだろう。われわれは『谷間の百合』の描写を旧レトリックが教えるあやの実現として読むことにする。

2 原型的物語

まず『谷間の百合』の物語的構成を一瞥しよう。それによって描写の〈配置〉が可能になるだろう。

第一章。「青い眼」の実母にたいして自分を「否認された子」と感じていた青年が、初夏のある日、真の母のもとに帰るかのようにアンドルの谷間を訪れる。「この愛の谷間」では万物が音楽を奏で、穏やかな「調和」の幻想が漂っている。彼は彼の「星」である「貴婦人」を見出だす。「エメラルドのカップ」に似たこの田園

はアルカディアであると同時に、キリスト教的な光の充ちるエデンである。そこは無垢なる調和と光の国であって、主人公は受難の末に新生に至ったとを感じる。《Je naissais à une nouvelle vie》(p. 76)と彼は語る

第二章。この世界には真の悪は存在しない。フェリックスはモルソフ氏、モルソフ夫人と疑似エディプスの三角形を作るが、モルソフ氏は亡命生活の辛苦からパラノイアの偏屈者になっているだけである。その結果は喜劇的なハッピー・エンドである。夫はこのユーフォリックな世界を阻害するのではなく、逆にそれにはずみを与え、それを展開させ、聖化させる。作者のイリュミニズムはこの章で展開され、花束のサンボリスムはこの章で開花する。

第三章。新しい運命的な三角関係が発動する。英国の女が登場し、主人公を誘惑する。美德と悪徳がぶつかり、天使と悪魔が争う。主人公は「愛への大逆罪(crimmes de lèse-amour)」(p. 273)を犯し、高みより転落する。楽園は崩壊し、エデンは荒野に帰す。こうして谷間に哀歌が流れる。モルソフ夫人は殉教の死を遂げ、フェリックスは経験の生に入る。

すなわちそれは荒野がエデンになり(楽園回復)、エデンがふたたび荒野にもどる(楽園喪失)、円環的な物語である。この作品の至る所に聖書との明示的、暗示的きずなが見られる。根本にひとつの原型的物語が想定されよう⁽¹³⁾。

ノースロップ・フライは「聖書予表論(biblical typology)」から出発して、物語文学の総体をその母胎である原型的物語に照応させ、「ジャンルの発生に先立つ物語文学の四要素(four narrative pregeneric elements of literature)」として「喜劇」、「ロマンス」、「悲劇」、「アイロニー」を指定し、それらを四季のように循環させた⁽¹⁴⁾。この理論から見れば、『谷間の百合』はいかなる原型的物語に参加するといえるだろうか。

「社会劇の幕」(p. 148)は第三章まで上らない。前二章の舞台はパリでも地方都市でもなく、田園である。そこでは主人公の願望は象徴(emblème)の次元で完全に充足される。魂と肉体の葛藤は第三章に至って炸裂する。彼はすでに家名(《de Vandenesse》)を背負う存在である。一方には夢とその充足があり、他方には現実とその破壊力がある。一方は達成された幸福の持続であり、他方は頂上から現実への下降である⁽¹⁵⁾。われわれは前者を「ロマンス」とし、後者を「悲劇」⁽¹⁶⁾とする。すなわち『谷間の百合』は「ロマンス」が暗転して「悲劇」に終る物語である。モルソフ夫人が死の床において言う台詞がこの物語の構造を集約するだろう。《Comme autrefois, Félix !》(p. 307.)物語は夏(「ロマンス」)から秋(「悲劇」)へ不可逆

的に進行するのである。われわれは物語のこの線に沿って描写を分析しよう。各章にはほぼ相当する描写の三つのクラスが想定される。すなわち絵画、類比、劇である。

3 絵 画

バルザック的作品は描写に始まり物語に終る。言いかえると、それは映像的に始まり旋律的に進む。映像的描写において作家はしばしば「ポエジー」という語を発する。圧倒的な一人称の世界である『谷間の百合』の、とりわけ前二章には、絵画的あるいは感情的「ポエジー」が充満している。

修辞学が公式に Description (〈描写〉)として列挙するのは、Topographie, Chronographie, Prosopographie である(フォンタニエは Prosopographie を身体的なものに限定し、精神的な Ethopée との総合を Portrait (〈肖像〉)というが、ここではこの区別を考慮しない)。それらは土地、時期、人物の描写であって、「対象を眼前にさらし(exposer un objet aux yeux), 最も興味を惹くあらゆる状況の細部(détail)によってそれを認知させる⁽¹⁷⁾」のである。それらを『谷間の百合』に見つけるのは容易である。

「私」はアンドルの谷間を「風景の詩 (la poésie des sites)」(p.28)として描く。それもあるからさまな美的意図をもって。「私」は「画家が芸術を愛するようにトゥーレーヌを愛する」(p.30)のである。谷間、それは伝統的に心地よき場所 (locus amoenus) であり、〈文学〉における共通の場所 (lieux communs) のひとつであり、それゆえ Topographie の好ましい材料である。「私」はそれを絵にする。「心に描け」、「想像せよ」、「額縁に入れよ」といった読者への命令法は、内容において明白な絵画への志向であり、形式において〈描写〉を知らせる境界線となる。

Encadrez le tout de noyers antiques, de jeunes peupliers aux feuilles d'or pâle, mettez de gracieuses fabriques au milieu des longues prairies où l'œil se perd sous un ciel chaud et vapoureux, vous aurez une idée d'un des mille points de vue de ce beau pays (p. 31).

われわれはここに Hypotypose (〈活写〉)⁽¹⁸⁾を見る。〈活写〉が〈描写〉と異なるのは分析のレベルにおいてである。〈描写〉は、フォンタニエによれば、「思

想のあや (figure de pensées) 」に属し、語、表現、文体とは独立のレベルで分析される。〈活写〉は「言葉のあや (figure du discours)」に属し、あくまで文体のレベルで分析される。思想が表現と独立に存在しうるか。然りというのが旧レトリックの答えである。「思想のあや」とは精神と想像力のあり方」にかかわる総称的カテゴリーであって、その最後に来る Tableau (〈タブロー〉) に至っては〈文学〉の同義語になってしまう⁽¹⁹⁾。〈描写〉や〈タブロー〉の伝統的名称は「モルソ (morceau) 」である。それはひとつの作品としての描写であって、その内容 (シニフィエ) は「ディスクールからディスクールへ転移しうる⁽²⁰⁾」、コード化され、制度化されたある実体 (entité) である。ところで〈活写〉は「模倣による文体のあや」とされている。何を模倣するのか。それは現実ではなく現実の模倣を模倣する。すなわちコードと範例を、それらのシニフィエを模倣するのである。上の引用文において、指示対象 (トゥールーズ) はゼロに等しい。ここでは「私」は少しも写実的ではなく、しかもそれが『谷間の百合』の Topographie のほぼ全般にわたって起っていることなのである。現実の正確な写像 (mapping) を行う意志は「私」にはない。この〈描写〉が作るのは、中央にクロッシュグールドの館があることだけがはっきりしている空想の地誌であり、夢の写像である。⁽²¹⁾ その文体の特徴は何であろうか。

L'amour infini [...], je le trouvais exprimé par ce long ruban d'eau qui ruisselle au soleil entre deux rives vertes, par ces lignes de peupliers qui parent de leurs dentelles mobiles ce val d'amour, par les bois de chênes qui s'avancent entre les vignobles sur des coteaux que la rivière arrondit toujours différemment, et par ces horizons estompés qui fuient en se contrariant (pp. 29–30).

半過去と現在の混合、強意的で空虚な指示詞。これらは絵画の再現機能にかかわるだろう。川の帯、ポプラの列、柏の森、おぼろな地平線。これらは «par» を繰り返す Anaphore (〈反復〉) と、各辞項を並置する Adjonction (〈添加〉) によって明滅する。すなわち話線のサンタグマティックな軸上にパラディグマティックな物象が次々と付加される。物象の材料は常套的であり、その選択は恣意的である。

En ce moment, les moulins situés sur les chutes de l'Indre donnaient une voix à cette vallée frémissante, les peupliers se balançaient en riant, pas

un nuage au ciel, les oiseaux chantaient, les cigales criaient, tout y était mélodie (p. 30).

これは Enumération (〈列挙〉) と Expolition (〈更新〉) ともとれる。⁽²²⁾ いずれにせよ、「修辭的拡張 (amplification oratoire)」が行われている。そしてすでに各辞項の意味素 (sème) は有縁化に向かい、来たるべき「同化」の思想の先触れをなす。こうした修辭的増幅は『谷間の百合』の各所に現われている。

要約しよう。「私」の Topographie は常套的なシニフィエの再現であり、フォンタニエの言葉によれば、「生き生きとした」、「精神に現前する」絵画であり、範列的な辞項の反復生起である。そしてこの限りでは、「私」の夢想は幻想にまで達しない。

「私」が本格的にモルソフ夫人の Prosopographie にとりくむに先立って、その端的な表現が存在している。それは、《Une femme qui a de belles épaules》(p. 34) という簡潔な言葉である。これは 《La Fille aux yeux d'or》と同じく、《Ce nouvel Adonis à la blonde crinière》(Boileau) や 《L'Aurore aux doigts de rose》(Delille) のような既知の実詞に本質修飾詞が付く Epithétisme とみなすことはできないが、その働きは共通である。それは「絵を作る (faire tableau)」のである。これを更に分枝させるとやがて Prosopographie という大きな絵になる。

〈肖像〉を書くという企てについて「私」は充分意識的である。「私は至る所で人目を惹いたはずの、伯爵夫人の主要な特徴を素描する (crayonner) ことはできます。しかしどんな正確なデッサン、どんな強烈な色彩も、彼女について何も表現しないでしよう。彼女の姿は、その写生 (ressemblance) のためには内的な火の反映を描ける画家、科学が否定し言葉も翻訳できず、愛する者が見るだけのあの光り輝く靈氣 (vapeur) を表現できる画家の腕が必要ですが、それを見つけることはできません。」(pp. 40-41.) ここには予め〈肖像〉を書くことの不可能性が語られている。

Topographie には生じなかった問題が Prosopographie には起ってくる。身体を書くということは否応なしに身体各部の人格的統合を与えることである。ところが言語は身体各部の解剖学的列挙に終始するほかないのである。それは決して具象絵画の与える美を与えることがない。モルソフ夫人の髪、額、眼、鼻、腕、といくら描写しても美の「写生」は成らない。ついにそれがとるのは Comparaison (〈直喩〉) という手段である。「私」は述べる。

Ses qualités visibles ne peuvent d'ailleurs s'exprimer que par des comparaisons. Rappelez-vous le parfum chaste et sauvage de cette bruyère que nous avons cueillie en revenant de la villa Diodati, cette fleur dont vous avez tant loué le noir et le rose, vous devinerez comment cette femme pouvait être élégante loin du monde, naturelle dans ses expressions, recherchée dans les choses qui devenaient siennes, à la fois rose et noire. Son corps avait la verdeur que nous admirons dans les feuilles nouvellement dépliées, son esprit avait la profonde concision du sauvage ; elle était enfant par le sentiment, grave par la souffrance, châtelaine et bachelette (pp. 42–43).

美の言語表現の最後の形式は「*belle comme*⁽²³⁾」であるこの言葉は告白している。美はそれ自体としては名づけえぬものである。〈直喩〉において、たとえる辞項 (comparant) にはコード化された既知のものが置かれ、たとえられる辞項 (comparé) にはあばかれるべき未知のものが来る。美は、たとえる辞項の無限の系列の中で、言語にとって「不可能なある全体として無限に横顔を描かれる (profilée)⁽²⁴⁾」だけである。たとえる辞項がコードからはみだすとき、それは「言葉のあやの犯罪的使用⁽²⁵⁾」となる。

『知られざる傑作』の終末においてあばかれる「カトリヌ・レスコー」の絵が、「混沌」としか名づけようのない一枚の画布であったことはよく知られている。それは「近代絵画の運命を予告している」とさえ言われる。なぜか。それはバルザックがそこで画家フレンホーフエルに新古典派の美学を破壊させ、新しいドラクロアの美学を志向させたからであるという。⁽²⁶⁾ ひとつのコードが崩されたのである。その絵の古典的な部分は足、「焼滅した都市の瓦礫のあいだから姿を見ているパロス島産大理石のヴィーナス像のトルソのように」生きた足にしか残っていなかった。修辭学的に言えば、「明確な輪郭線」という言葉に象徴される古典的理想的コンパランの崩壊は同時に古典的美の崩壊を意味したのである。以後近代絵画は色彩の「犯罪的使用」への道をたどるだろう。

『谷間の百合』ではバルザックは古典的コンパランの力を呼び返す。さて、様々な分岐する記述において、コンパランの無限の系列の中で、美の「横顔」が浮かび上るとすれば、われわれはモルソフ夫人の心身にかかわる様々なコンパランを集めることによって、彼女の〈肖像〉に無限に接近しうることになる。それらは折りに触れてなされるので、作品のあちこちに散在する。そして分析を Comparaison も

その内に含む更に大きなクラスにまで拡張しよう。それはジュネットが「類比のあや (figure d'analogie)」としてまとめたもので、彼は十個の単位に区分したが、⁽²⁷⁾ われわれは「動機づけ」の有無を捨象して三つに還元しよう。それは Comparaison (コンパレ+様態辞+コンパラン), Assimilation (コンパレ+コンパラン), Métaphore (コンパランのみ)である。われわれは以下のような文例にであう。

Pendant cette nuit baignée de lumière où cette fleur sidérale [*manuscrit* : femme-fleur] m'éclaira la vie, je lui fiançai mon âme (p. 65).

Un visage où reluisait l'auréole des martyrs (p. 84).

Bien, je veux être l'étoile et le sanctuaire, dit-elle (p. 151).

Elle devint ce qu'était la Béatrix du poète florentin, la Laure sans tache du poète vénitien (p. 152).

Les angoisses d'une Niobé chrétienne (p. 154).

Dans une vallée vivra pour vous une mère (p. 168).

Comme notre vallée d'amour, Henriette avait eu son hiver, elle renaissait comme elle au printemps (p. 175).

— Dites, dites ! [...] m'aimez-vous saintement ?

— Saintement.

— A jamais ?

— A jamais.

— Comme une vierge Marie, qui doit rester dans ses voiles et sous sa couronne blanche ?

— Comme une vierge Marie visible.

— Comme une sœur ?

— Comme une sœur trop aimée.

— Comme une mère ?

— Comme une mère secrètement désirée.

— Chevaleresquement, sans espoir ?

— Chevaleresquement, mais avec espoir (p. 189).

Madame de Mortsauf était l'épouse de l'âme (p. 232).

これらの意味素の系列から浮かび上る「横顔」は、聖なる次元へと限りなく引き上げられる女性のそれである。それぞれの意味素はひとつの存在に共通に対置されることによって意味の緊張の場に入る。《星》、《花》、《母》は単なる言葉の飾り以上のものである。それらは、中世の聖書釈義にならって言えば、記述的、字義的意味のほかに、神秘的意味を帯びて現前する。モルソフ夫人の周囲にはまさに「神秘的な意味作用 (une mystérieuse signifiante)」(p. 95) が漂うのである。読者はバルザックの神秘主義と対話するのだ。しかし彼が読むのはもちろん〈文学〉の言葉であって、聖典の言葉ではない。それはリクールが言うように「聴く」者にどこまでも「意味の矢」を追わせる「象徴 (symbole)」の言葉でもなく、スタロビンスキーが分析したように「耳をもつ者」と「耳をもたぬ者」を峻別する「譬 (parabole)」の言葉でもない。⁽²⁸⁾ われわれが読むのは kérygmatic な真理の言葉ではなく、それを模倣した言葉である。モルソフ夫人は、ある原型、あるコードから移住してきた女性である。そのコードは単数ではないが、ひとつの収斂点をもっている。われわれはそれがグノーシス派のマリア主義⁽²⁹⁾だと推定する。それは母であり、再生の力である。しかしコードはそれのみではない。上の引用文に現われた Béatrix, Laure, Niobé もそれぞれのコードから Antonomase (〈換称〉)によって再現している。こうしたコードからの意味の飛来に最大限充電されて Henriette de Mortsauf の〈肖像〉は成る。

要約しよう。Prosopographie はもちろん絵画の再現効果をめざすが、その手法は単に身体各部の列挙にとどまるのではなく、とりわけ精神については、たとえる辞項の終りのない重ね写しにより人物を読者の網膜に残像のように与えるのである。こうした人物のいわば修辞学的規約は、ルカーチの理論、「通信員」の与える統計的平均の人間とは異なる、歴史を担った「典型」としての人物という理論⁽³⁰⁾とは完全に対立するだろう。ルカーチが人物を実体概念と見たのにたいし、修辞学は人物をコードの関数としか見ない。彼は言葉しか知らず、言葉の中にしか住まない。

最後に Chronographie は、『谷間の百合』では、ほとんど Topographie の内に包摂される。そこでは時に關しては時代というものが存在せず、あたかも季節の循環しかないかのように事が運ぶ。時代の大きな風俗描写を読むには、『人間喜劇』の他の「情景」に赴く必要があるだろう。この作品における固有の Chronographie の欠如は現実模倣の意欲の欠如であり、幻想模倣の意欲の逆証明である。

4 類 比

描写の新たな展開は作品の第二章において現われる。全き **«dépaysement»** の中で、ひたすら探求されるのはあるユーフォリックな世界の実現である。「私」はクロッシュグールドの館でモルソフ夫人の第三の子として全的な母の愛につつまれる。しかし「私」は決して「薔薇の上⁽³¹⁾」(p. 114) にいたのではなかった。「快楽 (volupté) が私たちのためにあれら根のない花 (ces fleurs nées sans racines) を摘むときも、どうして肉体 (chair) はささやくのか。」(p. 113.) 「根のない花」は性のない魂の〈隠喩〉である。「魂はまた性を有していた」(p. 114) と「私」は告白する。それはバルザックの告白でもある。彼が刊行していた『ルイ・ランベール』は、精神と肉体の葛藤の中で自己破壊と狂気に追いやられる青年の物語ではなかったか。谷間の物語は禁忌にであう。だがひとつの工夫が行われる。物語は行動の次元では「私」の欲望を抑圧する。他方「私」の情動は他の次元、ほかならぬ描写の次元に放出されるのである。⁽³²⁾ そのためにささやかな、しかし両義的な口実が設けられる。「翌日、私は早くやってきた。彼女の灰色の客間の花瓶には花がなかった。」(p. 115.) こうして絢爛たる花束の描写が開始される。

その機能は二つある。第一に、描写は物語の行きづまりを回避させる。それは物語の論理を象徴 (emblème) の世界へ誘動し、展開させることによって、行動の等価物をもたらす。花瓶に盛られる花束はひとつの肉体に等しい。ありふれた **«femme-fleur»** という結合は **«bouquet-corps»** として現実化する。そこにこの描写の **émotif** な働きがある。花束によって「私はある感情を描こうとした。」(p. 115.) すなわちそこには「私」の情動が備給される。描写は物語の論理の華麗な **Périphrase** (〈迂言法〉) となる。第二に、描写はメッセージとして受け手に働きかける。花束はモルソフ夫人に、描写は読者に。「愛はそのブラゾン (blason) をもっている。伯爵夫人はそれをひそかに解釈しました。彼女は傷口に触れられた病人の叫びに似たあの鋭いまなざしのひとつを私に投げました。彼女ははにかみ有頂点でした。」(p. 116.) 花言葉 (langage des fleurs) によるコミュニケーションは当時解説書が版を重ねるほど流行していた。このコードに基づくメッセージを「私」は言語の中に移植する。こうして **«bouquet-message»** という等式が成立する。描写は **conatif** な働きをもち、まさに修辞学の目的のひとつ、*plaire* を充足するだろう。

それではここでの描写の特徴は何であらうか。それはあらゆる等価関係 (A est

B)の探求である。その根底にはひとつの形而上学が存在する。「私」はそれを次のように要約するだろう。

Pour qui contemple en grand la nature, tout y tend à l'unité par l'assimilation⁽³³⁾ (p. 210).

ネオ・プラトン派からマニエリストを経てドイツ・ロマン派へ、フランスのイリュミニストを経てボードレールへ流れる思想の系譜⁽³⁴⁾にバルザックも加担する。言葉のあやのイリュミニスト的使用にとって、Assimilation が演じる役割は当然ながらきわめて大きいだろう。花束の描写において、*«bouquet-corps»* に端を発した等価性の矢は全自然に放たれる。花と身体（あるいは心情）のコード化された静的対応はやがて問題ではなくなる。森や山に入り、魂を自然に散布する者（*«l'âme alors épanchée sur la nature»* (p. 119)）は、「溶けあう沈黙のさなかに定めがたい調和を聴く（*entendre d'indéfinissables harmonies au milieu d'un silence qui confond*）（p. 118）だろう。こうして花束のうちにも「あの甘美なる照応（*cette délicieuse correspondance*）」（p. 119）が生まれる。ここに描かれる自然や花束はもはや Topographie でも Prosopographie でもない。それは「幻想模倣⁽³⁵⁾」としての自然や花束である。あの花瓶は、最終的には、この思想の絵画的展開の契機、プルースト的「不可知なものの甕⁽³⁶⁾」だったのである。

リファテールは、ルネサンスの錬金術詩人から十九世紀のロマン派イリュミニストに至る伝統が残した教化詩（*poèmes didactiques*）からひとつの *«genre descriptif»* を抽出し、それが驚異としての自然（*«Naturalia ≡ Mirabilia»*）を描くときの不変項を次のように定式化した。それは「ひとつの理解しうる、それゆえ感嘆すべき全体としての〈自然〉、および（あるいは）この叡智性を啓示し、〈自然〉の調和を〈人間〉による賛嘆のために提出し、彼がそこから道徳的な結論を引き出すように誘う〈科学〉⁽³⁷⁾」を記述すると。この定式はバルザックのここでの企てとある親近性を感じさせる。「私」はイエズス会士カステル神父（1688-1757）の音が色に対応する *«clavecin chromatique»* の「理論」を想起しつつ、「ヨーロッパでは失われた科学、東方で筆記具としての花（*fleurs de l'écritoire*）が香る色によって文字のページにとって代わる科学」（p. 116）を再発見するのである。「私」は幾多のマニエリストと同じように神秘的な〈科学〉を案出しているかのようである。しかし言語表現の面で、何という手法の相違が現われることだろう。マニエリストが最も好んだ

手法は *Alliance de mots* (〈撞着語法〉) であって、そこでは矛盾対立する意味の二つの項が強制的に結合されてしまう。⁽³⁸⁾ 「何も為すことがないという苦痛な重荷 (le pénible fardeau de n'avoir rien à faire)」, 「跪くうぬぼれ (la vanité à genoux)」のように。ところが、少くとも『谷間の百合』はこのあやを知らない。それがもたらすのは概して *Assimilation* とそれに類する表現 (*Métaphore*, *Comparaison*, *Métabole*, *Paraphrase*, *Expolition* など) であって、かりに矛盾対立が訪れるとしたら、それは非妥協的な *Antithèse* の形をとるだろう。そこにはマニエリスト的「不一致の一致」の試みはない。〈一〉とく多〉の融即の思想にはく多〉のあいだの対立は想定されないかのように。

具体的に描写を読んでみよう。

Soit une longue allée de forêt semblable à quelque nef de cathédrale, où les arbres sont des piliers, où leurs branches forment les arceaux de la voûte, au bout de laquelle une clairière lointaine aux jours mêlés d'ombres ou nuancés par les teintes rouges du couchant point à travers les feuilles et montre comme les vitraux colorés d'un chœur plein d'oiseaux qui chantent (p. 118).

森林を聖なる場所とみる思考は当時クリシェになりつつある。⁽³⁹⁾ ここでは意味素《森》と意味素《寺院》のあいだにいかなる意味の対立もなく、両者は最初の様態辞によってきわめて自然に結ばれている。言いかえれば、両者のあいだにはそもそも「調和」が予定されている。挿入節で反復される等価性(樹と柱、枝と穹窿、林間空地と内陣)は主たる類比の *Paraphrase* であって、意味の融合を確実にする。⁽⁴⁰⁾ この文はひとつの小宇宙をつくり、聖なるもの、神がその隠れたシニフィエである。寺院としての森は天上と隣接している。

「私」にとって自然は天上の「移ろうアレゴリー (*fugitives allégories*)」(p.118) であり、内面への沈潜と天上への飛翔 (《*retours profonds sur lui-même, élan prodigieux vers le ciel*》(p. 119))は通底している。この融即の感情は次の一節によく示されている。

Avez-vous senti dans les prairies, au mois de mai, ce parfum qui communique à tous les êtres l'ivresse de la fécondation, qui fait qu'en bateau vous trempez vos mains dans l'onde, que vous livrez au vent votre chevelure, et que vos pensées reverdissent comme les touffes forestières ? Une petite herbe, la flouve odorante, est un des plus puissants principes de cette harmonie

voilée (p. 119).

「思想」のみならず一切が「緑」に染め上げられるかのである。モルソフ夫人の身体も「緑」であった。「調和」は主体と客体の分離を孕むことがない。万物は究極原因のうちに吸収される。神秘的な汎神論。⁽⁴¹⁾一般性を帯びた第二の文は Epiphonème (〈感嘆的結語〉)⁽⁴²⁾の実行であり、この反省は第一の文によって感覚的に準備されている。第一の文には Communication (〈思考の共有化〉) が仕込まれている。読者さえもがこの緑の共同体に吸収されていくかのである。主体がここでとる姿勢に注意したい。彼は水や風に身体を委ねる。「私」の自然にたいする態度は、

Je m'entendis bientôt avec les productions de la flore champêtre, comme un homme que j'ai rencontré plus tard à Grandlieu s'entendait avec les abeilles (p. 116).

という記述からも知れる。「私」は自然に (contre) 立ち向うのではなく、自然と (avec) 「知り合う」のである。フェリックスの自然を見る瞳をラスティニャックは決して社会へは向けなかった。

水の主題はやがて「私」がモルソフ夫人と連れ立ってアンドル川を溯行するとき再現する。そこでもやはり魂は自然と交感するだろう。

L'agitation d'un amour plein de désirs contenus s'harmonie à celle de l'eau, les fleurs que la main de l'homme n'a point perverties expriment ses rêves les plus secrets, le voluptueux balancement d'une barque imite vaguement les pensées qui flottent dans l'âme. Nous éprouvâmes l'engourdissement influence de cette double poésie. Les paroles, montées au diapason de la nature, déploierent une grâce mystérieuse, et les regards eurent de plus éclatants rayons en participant à la lumière si largement versée par le soleil dans la prairie flamboyante (p. 203).

この «s'harmonie à», «expriment», «imite», «au diapason de», «en participant à» はみな Assimilation を実行する等号のヴァリエントであるといってよいだろう。水に漂う彼らが感じる、「しびれさせる影響」の中核をなす意味素 «gourd» は、無償のものではない。固有名詞 «Clochegourde» の中

にそれは存在したものである。バルザックは固有名詞を意味の場とみなす。その指示物にたいする関係は、銘句 (devise) の紋章 (armes) にたいする関係に似ている。

《Mortsauif》は《un homme qui survécut à la potence》(p. 33), 《Vandennesse》は《ne se vend》(p. 135) の意であるとされている。かつて「知られざる哲学者」サン・マルタンが仮寓し、いまモルソフ夫人が住む《Cloche-gourde》の意味は明示されていない。しかしそれが谷間の物語的核心であること、《鐘》(《寺院》のく提喩) を意味素としてもつことからみて、その意味は重要なものにちがいない。この《gourd》とは何か。上の引用文はそれが《correspondance》, あるいは《harmonie》のく換喩であることを証言しているように思われる。⁽⁴³⁾ バルザックは女主人公が住む館に功妙にも適切な名称を与えたのである。

水の主題はモルソフ夫人の言葉の中にまた現われる。

Selon mes idées, l'amour veut plus de tranquillité : je me le suis figuré comme un lac immense où la sonde ne trouve point de fond, où les tempêtes peuvent être violentes, mais rares et contenues en des bornes infranchissables, où deux êtres vivent dans une île fleurie, loin du monde dont le luxe et l'éclat les offenseraient (p. 266).

コンパレにたいするコンパランの度はずれの大きさが特徴的なこの文は、ひとつの均衡した完全文である。「湖」はここでその静止性 (《tranquillité》) および閉鎖性 (《infranchissables》, 《loin du monde》) とともに現前している。かつそれは無時間的 (atemporel) である。「湖」は二人の者を閉じ込めている。それはヘルマフロディートゥスにちがいない (アンドル川のところでは《cette merveilleuse créature rêvée par Platon》(p. 203) という文句がみられた)。「湖」は文学用語としては最近のものであろう (ラマルチヌ)。しかしバルザックはその上にアルカイックな原型からの声をかぶせている。作家が自らの思想を汲み上げているこの原型は、「湖」を柔かな死の国、時間的空間的に包括された「本源のくー」(l'Unité originelle)⁽⁴⁴⁾ のモノドに変容させている。この神話的観念がある和解の概念を含むとすれば、それはフィリップ・マンゲが述べた「詩的なもの」の定義と同じものであろう。「詩的なもの」はコスモスとアントロポロスの「媒介作用 (médiation)」であると彼はいう。⁽⁴⁵⁾ アルベール・ベガンがバルザックの世界には「絶対の探究者、永遠の渴仰者 (un chercheur d'absolu, un assoiffé d'éternité)⁽⁴⁶⁾」がいると書いたときも、結局違ったことを考えていたのではない。わ

れわれがいまその声を聴いている原型はひとつだが、その解釈は多様である。すなわち原型は無限の変奏力を秘めた figure である。こうして水の主題は大変遠くまで行ってしまう。

森、野原、水。われわれが見た対象は異なるが、その意味空間は同じ原理に従っている。それらはみな閉ざされた小宇宙、モノドであり、その内部に意味の葛藤はなく、対をなす辞項は同化され、ひとつになる。そこでは思想的にも修辭的にも Assimilation が働いている。それはアナロジーによる幻想の世界である。

そして花の世界を見よう。それは花束としてまとめられる。すでに意味空間は閉ざされたといえる。その描写は Prosopographie と同じく、花束の各構成要素を身体のもののように記述する。身体と異なるのは、花束はいくらでもふくらむことができることである。かつ花束は両性を具有しうる。それは近くは「私」の欲望を代理し、遠くは神話的原型を反映する。そこにはまた香りと光と歌が共存している。それは「花の交響曲 (symphonies de fleurs)」(p.119) である (ベートーベンが想起されている)。もしそれが symphonique であるとしたら、同じ理由によって、それは symbolique であり、synesthésique であり、synonymique であり、synthétique であるともいえよう。この花束がもたらすのは «syn-» によって特徴づける世界である。その全体は «bouillonnement», «bourdonner» という語が表象するある響きにつつまれる。それは «gourd» と同じく「調和」が発する響きにちがいない。

まず小さい花束の描写を読んでみよう。

Figurez-vous une source de fleurs sortant des deux vases par un bouillonnement, retombant en vagues frangées, et du sein de laquelle s'élançaient mes vœux en roses blanches, en lys à la coupe d'argent ? Sur cette fraîche étoffe brillaient les bluets, les myosotis, les vipérines, toutes les fleurs bleues dont les nuances, prises dans le ciel, se marient si bien avec le blanc ; n'est-ce pas deux innocences, celle qui ne sait rien et celle qui sait tout, une pensée de l'enfant, une pensée de martyr ? (p. 115.)

この花の〈タブロー〉において、意味の両項は《白い花》と《青い花》である。一方に薔薇、百合、他方に矢車菊、勿忘草、むらさきが配置される。その方法は Métabole (〈換句法〉)⁽⁴⁷⁾による。《en》と《les》の〈反復〉が同義化を助長して、《白》と《青》が取り出される。そして両項は結合する。サンタグム «se

marient avec » がこの花束の意味空間の核心である。それは多価的であって、身体的、審美的、神話的コノタシオンを有する。結合に困難はない。見かけの *Anti-thèse* («qui ne sait rien » / «qui sait tout ») は〈反復〉、〈更新〉によって同義化していく («deux innocences »)。この空間は恐ろしく相称的であって、湖のように均衡している。伯爵夫人が「解説」すべき「愛のブラゾン」とはまずこの〈タブロー〉であった。

視野を自然全体の記述にまで上げたあとで(そのうちの二つを議論した)、堰を切ったようにもうひとつの〈タブロー〉が展開される。いまや花束は四層の建築物となり、数々の見知らぬ花が各層を埋め、記述は分枝を繰り返す、その各線分は直線ではなく蛇曲線であり、長さも一定しない。しかし群がる植物名、«[...] quelques roses du Bengale clairsemées parmi les folles dentelles du daucus, les plumes de la linaigrette, les marabouts de la reine des près, les ombellules du cerfeuil sauvage, les blonds cheveux de la clématite en fruits, [...] » (pp. 120–121), それらは *poèmes didactiques* の中の *mots techniques* と同じ機能をもつだろう。すなわちそれらはいわば驚異的な知の換喩的指標である。⁽⁴⁸⁾ なぜなら実践的知識が問題なのではなく、見知らぬ名詞のパレードそれ自身が意味をもつからである。そのシニフィエはひとつ、《驚異》である。そして、分枝し増殖する言葉の「アラベスク」にあっても、等価性の矢は *Epiphrase*⁽⁴⁹⁾ によって、あるいは *Comparaison* によって貫通している。

[...] ; vague image des formes souhaitées, roulées comme celle d'une esclave soumise (p. 120).

[...] , timides et suppliantes comme des prières (*ibid.*).

[...] ; violâtres espérances dont se couronnent les premiers rêves et [...] (*ibid.*).

[...] ; enfin tout ce que ces naïves créatures ont de plus échevelé, de plus déchiré, [...] (p. 121).

すなわち花束は愛の四つの相、優しさ、祈念、希望、情熱を描いている。こうしてコンパレの方には《驚異》としての花(けれども依然として物質であり、文のサンタクスは「肉体的読み方 (lecture corporelle)」さえ許す)、コンパランの方には愛の形而上学という構造が浮かび上る。両項に配置されるのは、植物名と愛のそれぞれの変異体である。

最後にこの多弁な花の〈タブロー〉は角度を変えて再記述される。

Que donne-t-on à Dieu ? des parfums, de la lumière et des chants, les expressions les plus épurées de notre nature. Eh ! bien, tout ce qu'on offre à Dieu n'était-il pas offert à l'amour dans ce poème de fleurs lumineuses qui bourdonnait incessamment ses mélodies au cœur, en y caressant des voluptés cachées, des espérances inavouées, des illusions qui s'enflamment et s'éteignent comme des fils de la vierge par une nuit chaude (p. 122).

花束は究極的には「神への捧げもの」である。この意味の中心へ向けて、香り、光、歌が、快樂、希望、幻想が Métabole によって並ぶ。その全体は意味素 <gourd> に対応する韻音につつまれる。燃えて消え、「熱い夜の遊糸のように」漂う「幻想」は『谷間の百合』全体の〈隠喩〉でもある。この「詩」が最初の花束に感じられなかった運動感覚を獲得したのは、《聖なる愛》という中心観念を軸に、等価性を与えられた言葉の群を旋回させるからであり、その中心から様々な言葉の線分を放射させるからである。

ところでこの文の前には次のような魔術的な文が置かれている。

Mettez ce discours dans la lumière d'une croisée, afin d'en montrer les frais détails, les délicates oppositions, les arabesques, afin que la souveraine émue y voie une fleur plus épanouie et d'où tombe une larme ; elle sera bien près de s'abandonner, il faudra qu'un ange ou la voix de son enfant la retienne au bord de l'abîme (p. 122).

「このディスクール」という言葉の両義性は疑いようがない。隠喩的には花束を指すこの言葉は、意味の瞬間の逆転によって字義通りに花束の描写を指す。そこには Syllepse (〈兼用法〉)⁽⁵⁰⁾ が働いている。それゆえ模倣の世界と思われたところに突然現実が侵入することになる。花束の描写の一切合財が言葉の放蕩だったのだ。花束がメッセージだったのではなく、メッセージが花束だったのである。こうして描写のラディカルな志向が露呈する。描写は物としての存在を主張するのである。ここには message-corps という究極の等式が垣間見られている。

われわれのとつおいつた記述もこれで環を閉じよう。まず <bouquet-corps> から始まった「私」の等価性の探求は、<bouquet-message> の自然全体への波及(すなわち魂と自然のコミュニオン)を経て、新たな corps へ帰着する。「私」

の「同化」の思想（「同化」，「調和」，「照応」は少くともここでは同じ思想を指すだろう）を言葉によって伝えるために，「私」の言葉自身が Assimilation の様々な変奏を演じる。こうしてすべてが結合し，響き合う，ユーフォリックな世界が生まれる。バルザックはここで「サンボリスト的幻想(illusion symboliste)⁽⁵¹⁾」を展開してみせたと言える。

5 劇

楽園に劇はない。それが到来するためには，何らかの力の対抗が必要である。⁽⁵²⁾ 厳密に言えば，『谷間の百合』の前二章には喜劇的な部分はある。モルソフ氏とフェリックスはたしかに対立し，父たる伯爵の偏執は子たる主人公の忍従によって打破され，一種の幸福な結末を迎える。しかしこの喜劇は圧倒的なロマンスの横溢の中で幕間に演じられるにすぎない。悲劇の根源はモルソフ夫人が母であり女である（彼女は夫からは Blanche と呼ばれ，主人公からは Henriette と呼ばれる）二重性にある。前節でわれわれはこの矛盾が巧みに回避されるのを見た。谷間にある限り内面の域を出ず，幻想の次元へ置換えられて解消されたこの葛藤は，やがてフェリックスが経験の世界（パリ）に帰ったとき，「二人の女」（第三章の表題）として外在化する。そこから悲劇が発生する。「二人の女」，それはひとつの Antithèse（〈対照法〉）である。

Antithèse によって世界は二つの中心をもつ。Assimilation は円であった。Antithèse はいわば双曲線である。こうした幾何学的表象は荒唐無稽ではない。『谷間の百合』において世界の非和解性はまさに幾何学によって予示されている。

Le Palais-Royal et moi, nous fûmes deux asymptotes, dirigées l'une vers l'autre sans pouvoir se rencontrer (p. 17).

La pairie et lui [M. de Mortsau] sont jusqu'à présent deux tangentes impossibles (p. 56).

Les difficultés et mes désirs grandissaient sur deux lignes parallèles (p. 71).

漸近線，接線，平行線は Hyperbole（〈誇張法〉）として使われている。漸近線

の用法は正しいとは言えないが、それはかえってその語源の重要性を証拠立てる。すなわち漸近線、《a-sum-ptôtos》は文字通り《syn-》の否定である。モルソフ夫人とフェリックスは一致していた。それゆえ彼女は、《Nous nous touchons par tant de points!》(p. 72) と叫ぶ。これらの幾何学は作家がいわば対立する力の演算を行っていることを示すだろう。

谷間の均衡が対立者 (antagoniste) の登場によって揺ぐ (déséquilibrer) とき、十九世紀の Clio がめざめる。楽園と幻想が失われ、歴史が発する。レディ・ダドレーの〈肖像〉はモルソフ夫人の〈肖像〉の明確な反対命題であり、修辞においても紛れもなく対照法〉によっている。

Aussi sa passion est-elle tout africaine ; son désir va comme le tourbillon du désert, [...]. Quelles oppositions avec Clochegourde ! L'orient et l'occident, l'une attirant à elle les moindres parcelles humides pour s'en nourrir, l'autre exsudant son âme, enveloppant ses fidèles d'une lumineuse atmosphère ; celle-ci, vive et svelte : celle-là, lente et grasse (pp. 230-231).

[...] elle [Lady Dudley] était la maîtresse du corps. Madame de Mortsau était l'épouse de l'âme (p. 232).

J'aimais un ange et un démon ; deux femmes également belles, parées l'une de toute les vertus que nous meurtrissons en haine de nos imperfections, l'autre de tous les vices que nous déifions par égoïsme (p. 277).

東方と西方、肉体と魂、天使と悪魔。Antithèse が描くのは、許し合えない二者の全き対立であって、ヘーゲル弁証法の述べる正、反、合 (Thèse, Antithèse, Synthèse) の中間項、過渡的なものでは決してない。それは永遠に、「平行線」のように、対峙する二つの陣営である。Antithèse の出現のあとで、モルソフ夫人は告白する。「私は今日、天と地が両立できない (le ciel et la terre sont incompatibles) ことがわかります。」(p. 259.) これは悲劇的な感情である。しかしその限りではまだ悲劇の物語が実際に始まることはない。ここでフェリックスの罪は対立する二者を接近させて炸裂させたことにある (《J'aimais un ange et un démon》)。こうして Antithèse が隔てる意味の「壁」の「侵犯」によって物語は作動する。⁽⁵³⁾ そしてそれはカストロフに終る以外の終り方を知らない。攻撃するだけの女が苦悩するだけの女を破滅に追いやる。アンリエットは死に、クロッシュグ

ールドは崩壊する。攻撃者として悪行(méfait)を働くのはダドレー夫人だが、その前にフェリックスは掟を侵犯(transgression)してしまう。事実、モルソフ夫人はパリに行くフェリックスに «noblesse oblige» の教えを与え、「いかなる魂の従者にもなるな、自分自身にのみ属せ」(p.166)と書いたのである。この掟こそ、クロッシュグールドにとって唯一の防壁であり、Antithèse の意味の「壁」の心理的等価物であった。こうして Antithèse は物語の単なる装飾的説明ではなく、物語を包括し胚胎するものとなる。はじめの Antithèse の緊張の中に物語(劇)の一切は秘められている。

『谷間の百合』の物語的結節点には聖書への言及が来る。

En l'écoutant, il me semblait que la harpe de Job de laquelle j'avais tiré de sauvages accords, maintenant maniée par des doigts chrétiens, y répondait en chantant les litanies de la Vierge au pied de la croix (p. 85).

N'avons-nous pas, comme les Mages, suivi la même étoile ? Nous voici devant la crèche d'où s'éveille un divin enfant [...] (p. 91).

Lady Arabelle [Dudley] prit plaisir, comme le démon sur le faite du temple, à me montrer les plus riches pays de son ardent royaume (p. 230).

Hélas ! nous avons tous dans la vie un Golgotha où nous laissons nos trente-trois premières années en recevant un coup de lance au cœur, en sentant sur notre tête la couronne d'épines qui remplace la couronne de roses : cette colline devait être pour moi le mont des expiations (p. 312).

〈受難〉la Passion と〈降誕〉la Nativité は第一章を〈新生〉の物語に、〈誘惑〉la Tentation と〈贖罪〉l'Expiation は第三章を〈転落〉の物語になぞらえる。聖書のモチーフを模倣することで、『谷間の百合』の上昇し下降する軌跡がくっきり浮かび上る。理論的にはこれらを Mythologisme(〈神話模倣〉)ということとはできないが、Allusion(〈引喩〉)ということではできよう。⁽⁵⁴⁾すなわち Allusion mythologique(〈神話の引喩〉)がここにはある。それは物語に外から安定した枠組を供給することで、物語を真実らしくする(vraisemblabiliser)。なぜなら聖書ほど西洋の読者にとって知られた、それゆえ受容しやすいコードはないからである。バルザックにここでも福音書を神学的に研究しているわけではなく、そのミ

ユトスを小説家として模倣しているだけである。バルザックにとっても、フォンタニエにとっても、いかに神学的に見えても、言葉のあやは言葉のあやにすぎない。

しかし見方を変えれば、『谷間の百合』は「転位された神話⁽⁵⁵⁾」である。ノースロップ・フライの言葉を再び借りれば、〈新生〉の物語は「春のミュトス」に、〈転落〉の物語は「秋のミュトス」に相当する。『谷間の百合』の全体は聖書の物語をもその内に含むような神話の声を受容しながら、新たに、そして再び、その神話を作り直すのである。「谷間の百合」という言葉にしても、単に〈引喩〉として作用するだけではなく、物語の中で再び熱く生きられることによって、まさに〈隠喩〉となるのである。したがって言葉のあやは依然として象徴 (symbole) である。それは小説というフィクションにすぎないものを、人間の記憶の深層に埋もれて存続する原型的形象 (神話や象徴は問題としては解きえず、ただ原型に還元できるだけだと、ケレーニイはいう⁽⁵⁶⁾) に結びつけることによって、もうひとつの神話とする。そこにこのあやの解消しえぬ深みが感じられる。それはどこまでも世俗化しながら、なおも星を映す井戸たることをやめない。

こうして Allusion というあやの第一の機能がはっきりする。それは原型あるいはバルト的「起源をなくしたコード」への照会を通して、間テキスト関係 (rapport intertextuel) を作ることである。『谷間の百合』の筋と福音書の物語とは、部分的にせよ、呼応する。それらはある原型的物語 (mythos) を指示することで共通の文化的母胎をもつのである。この母胎が何であるかを決めるのは神話学や比較宗教学の仕事であろう。バルザックの仕事は、この母胎がなおも作品を生産しうるかを検証することであった。母胎は生きていた。それがバルザックの得た答えであろう。

さて物語の背後では季節の車輪がゆっくりと巡る。「私」が初めてクロッシュグールドを訪れるのは状況から見て夏の始めであり、ロマンスは夏を舞台にしている。「私」は秋の終りに谷間を去り、やがて死にゆくアンリエットに会いに谷間に還るのも秋 (十月) である。ロマンスはアナロジーの空間であって、魂と魂、魂と自然の交響的世界が描かれた。悲劇の終りにはイロニーが現われる。まさに旧レトリックには Ironie (〈反語法〉)⁽⁵⁷⁾ あるいは Antiphrase (〈反用〉) というあやがある。

ダドレー夫人はそもそも冷やかしのためにフェリックスに接近した。「私は雄鳩たちのため息にはうんざりしている」(p. 229) というのがその動機であった。彼女は「それが降りかかると人間たちを腐蝕して洗われ磨かれた骸骨にしてしまう酸」のような「イギリス流の冗談 (plaisanterie anglaise)」(p. 271) を口にする。

Auprès de moi, Jérémie ne sera bientôt qu'un bouffon. Je ne me promettrai plus de caresses sans les larder de versets de la Bible (p. 270).

リトレは ≪ larder ≫ について、≪ larder quelqu'un d'épigrammes, de brocards ≫ という用法を挙げている。ラブレーではそれは露骨な *erotica verba* として頻出する。この Ironie はクロッシュグールドに築き上げられた biblique な世界を「腐蝕」する攻撃者の黒い武器である。モルソフ夫人にもそれは必要となる。

— Il paraît que le général [M. de Mortsau] a toujours ses dragons noirs, repris-je en regardant madame de Mortsau.

— Nous avons tous nos *blue devils*, répondit-elle. N'est-ce pas le mot anglais ? (p. 238.)

伯爵は偏執のために ≪ il fait des cachots en Espagne ≫ (p. 182) と皮肉られている。すなわち ≪ dragons noirs ≫ はリトレが挙げる ≪ souci, inquiétude ≫ の意である。しかしこの軽い冗談は即座に異化される。伯爵夫人はそれを文字通りに取り、英語で「私」に返した。Syllepse が冗談を打ち消したのである。この文の Ironie は意味素《英国性》から発しており、それと提喻関係にある ≪ une Anglaise ≫ が指弾されている。

最後にこの小説＝書簡を読んだナタリー・ド・マネルヴィルも Ironie を口にする。

Je crois, mon ami, qu'il faut vous marier à quelque madame Shandy, qui ne saura rien de l'amour, ni des passions, [...], très indifférente à ces moments d'ennui que vous appelez mélancolie, pendant lesquels vous êtes amusant comme la pluie (p. 333).

この文の意味は単純で、≪ amusant comme la pluie ≫ は ≪ ennuyeux comme la pluie ≫ の意である。ナタリーはフェリックスに愛することを断念せよと述べる。彼は以後フェリックスではなく、ド・ヴァンドネス伯爵として生きるのである。あれほど光に充ちた夏を生きた者が雨の降る季節（冬にちがいない）をメランコリックに生きるのは、それ自体反語的な帰結である。文中の ≪ indifférente ≫ という語には ≪ harmonie ≫ という語の正反対の響きがある。この予想された妻の

顔はすでにシャルル・ボヴァリーの顔である。

6 結 語

古典的テキストにおける描写の修辞学的分析のここでの帰結は何か。

第一、それは描写を主題とし、描写から物語へ向かうことによって、物語論的視点を代補する。読者は物語の川をともに流れるかわりに、いわば岸辺に立ちどまり、物語を見送る。彼はテキストを、言表のサンタグマティックな線上で、論理的時間を追いながら読むのではなく、言表のパラディグマティックな面上で、無軌道に空間を横断しながら読むだろう。それは物語の専制それ自体を変えはしないが、テキストの知覚を変えるだろう。

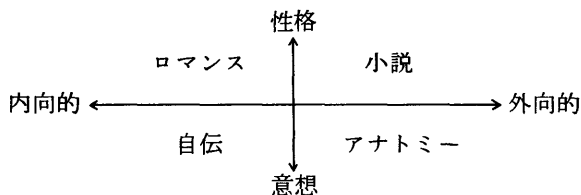
第二、それはテキストを現実の模倣 (*«c'est tout à fait cela»*) とするのではなく、言語的コードの模倣 (*«déjà vu, déjà lu»*) とすることによって、「レアリスト的幻想」と絶縁する。テキストは再現と発見の総体であって、そこでは、シニフィエは限りなく再現し、シニフィアンは限りなく発見する。⁽⁵⁸⁾ 描写はテキスト内の一回の出来事であり、かつ無限に反復されうる事象として現前する。読者はテキストがそこへ還元される現実を生きるのではなく、テキストの内にあり、かつテキストとテキストの間にある現実を生きる。

第三、それは実現される figure によって、神話的原型にまで溯り、真実らしきの要請さえ無化する。あや、それは神学的切株から出た枝である。⁽⁵⁹⁾ フォンタニエはパスカルのように「文字は殺し、精神は生かす (*la lettre tue, l'esprit vivifie*) 」と述べたあと、「精神的意味」の「精神的」は「知的」の意であって「神秘的」の意ではないと考えた。⁽⁶⁰⁾ しかしわれわれは、バルザックの描写がしばしば神秘化し、一見して、「珍紛漢 (*charabia*)⁽⁶¹⁾」に陥るのにであらう。それは真実らしきを徹底的に失う分だけ、神話的原型に近づくのである。こうして読者はテキストに原型を読むように迫られる。

古典的テキストにおいて、すべてはひとつの文化的地平という終りを望みながらの反復である。『谷間の百合』では、星が落ちて女になり、花と開く。これほど単純で無限の物語があるだろうか。

注

- 1 *Illusions perdues*, éd. A. Adam, Garnier, p. 230.
- 2 « Bien montrer pour Balzac (*La Fille aux Yeux d'or*, *Sarrasin*, *La Duchesse de Langeais*, etc.) les lentes préparations, le sujet qu'on ligote peu à peu, puis l'étranglement foudroyant de la fin. » (*Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Idées », p. 257.)
- 3 G. Genette, « Frontières du récit », in *Communications* n°8, 1966, pp. 156–159.
- 4 「〈タブロー〉とはレトリック的観念であり、それは言語活動の進行への挑戦であるという点で研究に値するだろう。」 (R. Barthes, « Par où commencer ? », in *Poétique* n°1, 1970, p. 4.)
- 5 *Le Lys dans la vallée*, éd. M. Le Yaouanc, Garnier, 1966, pp. 346–347.
以下『谷間の百合』の引用はこの版により、本文中にページ数だけ記す。
- 6 M. Butor, « Les Deux Univers de Balzac. II. Le Réel », in *Balzac*, Hachette, « Génies et Réalités », 1959, pp. 270–271.
- 7 M. Le Yaouanc, « Introduction », in *Le Lys dans la vallée*, Garnier, 1966, P. LXXXVIII. P.-G. Castex によるプレイヤーードの新版では『谷間の百合』は「田園生活情景」の末尾に置かれている。
- 8 N. Frye は「類としての散文フィクション」を «novel», «romance», «autobiography», «anatomy」の四種に分けた。その違いを図示すれば、次のようになる。



「小説家 (novelist) は人格を扱うのであり、登場人物はペルソナ (persona), つまり社会的仮面をかぶっている。」他方「ロマンス作者 (romancer)」は「様式化された人間, 人間心理の原型を表わすまでに拡大した人物像」を作る。「ロマンス」において, 「登場人物は真空の中に存在し, 夢想によって理想化される。」 (N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton Univ. Press, 1957, pp.

- 304—305. 『批評の解剖』海老根宏他訳, 法政大学出版局, 1980年, 433ページ。)
- 9 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, p. 27. 原著の出版は1821年と1827年である。以下引用において Fontanier とだけ記す。
- 10 G. Genette, «La rhétorique restreinte», in *Communications* n°16, 1970, p. 160, n. 2.
- 11 R. Barthes, «L'ancienne rhétorique», in *ibid.*, B. 3. 5.
- 12 佐藤信夫「消滅したレトリックの意味」, 『思想』1981年4号, 18ページ。
- 13 学問的には聖書が原型なのではない。聖書学は聖書の原型をいわゆるバビロニアン・コスモロジーに尋ねる。
- 14 N. Frye, *op. cit.*, p. 162. 前掲書, 222～223ページ。
- 15 P.-G. Castex が *Falthurne-Séraphîta* とよんだバルザック青年期の草稿は『セラフィタ』を更に夢想的にした詩的雰囲気をもつ。その舞台は「神秘的沈黙」が漂う「青味がかった山脈の懐にある空中に浮かぶような谷間(un vallon aérien)」である。そこには次の一節がある。«Cette vie délicieuse n'offre aucun événement malheureux qui fasse à Clio son stylo immortalé.» (*Falthurne*, éd. P.-G. Castex, Corti, 1950, p. 162.) この草稿と『谷間の百合』の親近性は注目されてよい。
- 16 中世 (Jean de Garlande, *Poetria*) が「喜劇(*genera comica*)」と「悲劇(*genera tragica*)」に与えた定義は明解である。「喜劇」は「悲しみに始まり楽しみに終る陽気な詩 (*carmen iocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudio*)」, 「悲劇」は「楽しみに始まり哀悼に終る詩 (*carmen quod incipit a gaudio et terminat in lucto*)」である (cf. H. R. Jaus, «Littérature médiévale et théorie des genres», in *Poétique* n°1, 1970, p. 93)。前者は N. Frye のいう「喜劇 (春のミュトス)」, 後者は「悲劇 (秋のミュトス)」に対応する。
- 17 Fontanier, p. 420.
- 18 「〈活写〉は事物を生き生きと力強く描くので, いわばそれらを眼下にさらし, レシや描写をひとつのイメージ, ひとつのタブロー, ひとつの生きている場面 (*une scène vivante*) にさえる。」(Fontanier, p. 390.)
- 19 「〈タブロー〉の名で呼ばれるのは, 情熱, 行動, 出来事, あるいは身体的

- または精神的現象の、生き生きとして活発なある描写である。」(Fontanier, p. 431.)
- 20 R. Barthes, « L'ancienne rhétorique », A. 5. 2. et B. 1. 21.
- 21 谷間が現実への指示性をもたない、あるいはそれを裏切るとはすでに指摘されている。「アンドルの谷間への讃歌」になるこの作品は「不正確、美しき嘘にこと欠かない」と M. Le Yaouanc は言う(« Introduction », P. LXX-XIV)。
- 22 Adjonction, Enumération, Expolition のFontanierによる類別には不分明さが残る。Expolition の定義は次のものが分かりやすい。「このあやによって、人は同じ思想をたえず脱がせては着せ(*dépouiller et habiller sans cesse une même pensée*), それをたえず新しい異なった形へ変装させる。」(Fontanier, p. 491.)
- 23 R. Barthes, *S/Z. Seuil*, 1970, XVI. この書物の項目《美》, 《肖像》, 《ブラゾン》にはProsopographie (Portrait)に関する貴重な分析がある。
- 24 *Ibid.*, LI.
- 25 « L'emploi criminel (criminel, en se plaçant momentanément et spontanément au point de vue de la puissance supérieure) d'une figure de rhétorique. » (Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Corti, p. 253.)
- 26 高階秀爾「『知られざる傑作』をめぐって」, 『季刊芸術』48号, 1979年, 65ページ。以下の『知られざる傑作』の引用も同論文から。
- 27 G. Genette, « La rhétorique restreinte », p. 165. Fontanier では Assimilation はとくにあやとして設けられてはいないが、われわれはひとつの重要なあやとみなすだろう。
- 28 P. リクール『解釈の革新』久米博他訳, 白水社, 1978年, 81及び211ページ。J. Starobinski, « Le Démoniaque de Gérasa : analyse littéraire de Marc 5. 1-20 », in *Analyse structurale et exégèse biblique*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1971, pp. 85-91.
- 29 荒井献「隠喩としてのマグダラのマリア」, 『思想』1979年7号参照。推定の根拠は『谷間の百合』にみられる「魂の婚約」(p. 96), 「魂の妻」(p. 232)という思想である。
- 30 G. ルカーチ『バルザックとフランス・リアリズム』男沢淳, 針生一郎訳, 岩波書店, 1955年。

- 31 慣用句 «être sur des roses» を Littré は «vivre dans la mollesse, jouir d'une félicité parfaite» と説明している。
- 32 この読み方は次の論文に負っている。Leyla Perrone-Moisés, «Balzac et les fleurs de l'écritoire», in *Poétique* n°43, 1980. «La logique (moraliste) du récit faisant barrage, la description fait fissure» (p. 306)とそれは述べている。以下で用いる «bouquet-corps», «bouquet-message» という表現もそこから借りた。
- 33 『ルイ・ランベール』の「パンセ」も同様の形而上学を述べる。«L'Univers est donc la variété dans l'Unité. Le Mouvement est le moyen, le Nombre est le résultat. La fin est le retour de toutes choses à l'unité, qui est Dieu.» (Louis Lambert, éd. Bouteron-Pommier, Corti, 1954, p. 212.)
- 34 ネオ・プラトン派についての G. Deleuze の次の記述は興味深い。「ネオ・プラトン派のある者たちは、あらゆる発展、拡張、《展開》explication に先立つ根源的な状態を示すのに包括 (complication) という深い言葉を用いた。それは〈一〉l'Un の中に多を含み、多が〈一〉であることを認めるものである。」(Proust et les signes, PUF, 5^e éd., 1979, p. 58. 『プルーストとシーニュ〔増補版〕』宇波彰訳, 法政大学出版局, 1977年, p. 56.) G. Blin はそのボードレール論の中で、〈一〉とく多〉の関係を示すのに «participation» (邦訳は「分有」と訳す) という語を使っている (『ボードレール』阿部良雄, 及川馥訳, 牧神社, 1977年)。Eliphas Lévi にとって «Harmonie» はその思想の中核に存した (西川直子「Alphonse-Louis Constant, その詩論と詩人論」, 『フランス語フランス文学研究』n°33, 1978年参照)。
- 35 「幻想模倣」とはイタリア人 Gregorio Comanini の著作にある語 («imitazione fantastica») である (cf. G. R. Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastique*, Gonthier, 1967, p. 62. 『迷宮としての世界』種村季弘, 矢川澄子訳, 美術出版社, 1966年, 80ページ参照)。
- 36 «[...] un nom c'est-à-dire une urne d'inconnaissable» (*Contre Sainte-Beuve*, p. 330).
- 37 M. Riffaterre, «Système d'un genre descriptif», in *Poétique* n°9, 1972, p. 16. 以下原文。«[Il] décrit la Nature comme un tout intelligible et par là admirable ; et (ou) la Science révélatrice de cette intelligibilité qui, proposant les harmonies de la Nature à l'admiration de l'Homme, l'invite à en tirer des

conclusions morales. »

- 38 「第一の規則は oxymores を作り、第二の規則はそれらに tautologie を課す。」(*Ibid.*, p. 29.) これは中世において Adunata(不可能事)というトポスとして「物化」していた(R. Barthes, «L'ancienne rhétorique», B. 1. 21)。Fontanierでは Paradoxisme の項で説明されている。
- 39 この一節には Chateaubriand の一節が指摘されている。«Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité [...] tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique.» (*Génie du christianisme*, cité par M. Le Yaouanc dans sa note du *Lys dans la vallée*, p. 118.) それゆえ Balzac は Chateaubriand と Baudelaire («Correspondance»)を結ぶことになる。
- 40 その類的特質は、Baudelaireではなく Rimbaud との対比によってはっきりするだろう。«Je suis le piéton de la grand'route des bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.» (*Les Illuminations*.) 森(«nains»)の代わりに道(«grand»)が、«correspondance»の代わりに «rumeur» がある。夕陽は森の中に射しこむのではなく、森の外にぶちまけられた「金色のあく」である。ここで Rimbaud は半世紀末のクリシェを破壊している。その視線は森の中ではなく、森の外へ向かう。
- 41 Lalande が「汎神論」に与えるひとつの意味は次の通りである。「神が唯一の实在であり、世界は恒久的实在性も区別された実体も有しない、顕現または流出の総体 (un ensemble de manifestations ou d'émanations) である。これが例えばスピノザの汎神論である。」(*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.) イリュミニストは Spinoza にまして感性的に神に「酔う」といってよいだろう。
- 42 Sentence, Maxime に似る。語源は Fontanier によれば «S'écrier sur quelque chose» である。
- 43 《鐘》を《寺院》の〈提喻〉とし、«gourd»を«correspondance»の〈換喩〉とした理由を述べておこう。鐘と寺院の関係は隣接的ではなく包摂的である。鐘が隣接するのは寺院ではなく、鐘の舌、槌などにであるから。また«gourd»は«correspondance»の効果である。だからそれは原因にたいする結果として隣接関係にある。これらの理論的考察は、G. Genette, «La rhétorique

restreinte », p. 162 et p. 167, 佐藤信夫『レトリック感覚』講談社, 1978 年にある。

- 44 A. Béguin, *Balzac lu et relu*, Seuil, 1965 [Skira, 1946], p. 69.
- 45 Ph. マング「修辞学から詩学へ」佐々木健一訳, 『思想』1978 年 9 号。
- 46 A. Béguin, *op. cit.*, p. 51.
- 47 「ひとつの観念, ひとつの物をより力強く描くために複数の同義的表現を積み重ねること。」(Fontanier, p. 332.) Synonymie ともいう。
- 48 「語彙の理解不能性 (l'incompréhensibilité lexicale) はむずかしい知識としての, そして選良の特権としての科学の模倣になる。」 (M. Riffaterre, *article cité*, p. 22.)
- 49 「終り完成したと思ったひとつの文に, ひとつあるいは複数の文の要素 (membres) を追加して, 多かれ少かれ重要な付帯的観念 (idées accessoires) を発展させること。」(Fontanier, p. 399.) それが Epiphonème と異なるのは, 「新しい思想」を表現せず, 「真の文」や「命題」にならない点にあると Fontanier は言う。すなわち先行する文全体にたいする, 同格的な句である。
- 50 「同一の語を同時に異なる二つの意味にとること。」(Fontanier, p. 105.)
- 51 G. Genette が用いた (≪ La rhétorique restreinte ≫, p. 170)。おそらく ≪ illusion réaliste ≫ を相対物として想起しつつ。
- 52 J.-P. Richard は Balzac の根底にある, 万象を同じ力の流出と見る思想をとりあげ, 『人間喜劇』にとって問題は人物間の様々な力の対立模様であると指摘し, アクタン(actant)相互の関係をいくつか分析している。「闘争関係 (rapport agonique)」では「一方は攻撃し, 他方は堪え忍ぶ」という指摘は, 以下に見る二人の女の争いにも妥当する (≪ Balzac, de la force à la forme ≫, in *Poétique* n° 1, 1970, p. 12)。
- 53 Antithèse のこの物語論的見方は R. Barthes に負う。「Antithèse は戸口の無い壁である。この壁を乗り越えることはまさに侵犯 (transgression) である。」(S/Z, XXVII.) サラジューはこの「意味の廃棄」のために死ぬと彼は読んでいる。なお ≪ transgression ≫ は V. Propp の民話分析では ≪ méfait ≫ に先行する物語単位である。Ph. Manguet (前掲論文) も Antithèse を「悲劇的なもの」についての重要なあやと見ている。彼のいう「悲劇的なもの」は「詩的なもの」の反対概念であり, コスモスとアントロポロスの分裂を意味する。しかしそれが実際に物語としての悲劇に転化する説明がない。

- 54 Allusionは「言われているものと言われていないものとの関係を感じさせ、この関係それ自体によって後者の観念を喚起する。」Mythologismeは「単純で普通の表現の代わりになる、神話 (Mythologie) から借りた虚構の表現」である (Fontanier, p. 125 et p. 120)。したがって純粋な形としては、引用される観念だけが表現されねばならない。
- 55 N. Frye, *op. cit.*, p. 52. 前掲書, p. 75.
- 56 K. ケレーニイ「迷宮の研究」, 『迷宮と神話』 種村季弘, 藤川芳朗訳, 弘文堂, 1973年, 9ページ。
- 57 Ironie は, Fontanier 以前には, コントラストにかかわる主要なあやとして〈隠喩〉, 〈換喩〉, 〈提喩〉と並ぶ位置にあった (G. Genette, « La rhétorique restreinte », pp. 160–161)。Fontanier による定義は, 「滑稽な, あるいは真剣な冷やかしによって, 自分の考えること, あるいは人に考えさせたいことの反対を言うこと」 (pp. 145–146) である。
- 58 修辞家たちはあやの実現がパロルの発見であることを忘れていない。「市の立つ一日に市場で実現される転義は, 『アエネイス』の全体にあるよりも, アカデミーの連続したいくつかの会議で作られるよりも, ずっと多い。」 (Fontanier, p. 157.) これが彼らの共通認識である。Kerényi によれば, 修辞家, ソフィストの原像はヘルメースである。古代人がこの生と死の路上にいる神に見た観念は, 「悪賢い魂の導者」, 「発見と掠奪」の神であったという (K. ケレーニイ「魂の導者・ヘルメース」, 前掲書, 138及び160ページ)。
- 59 中世神学の聖書釈義における四つの意味の理論については, 山下正男「言語表現の多義性について」, 『思想』1972年2号が参考になる。Pascal にとっても依然意味は神学的状況を生きていた。E. Morot-Sir は言う, 「パスカルにとって, 表徴 (figure) は単なる修辞上の表徴法 [文彩] (figure) ではない。それは恒久的で必然的な意味論的状況を指示している。意味は, その性質から言って, 表徴されざるをえないものである。完全に明晰な意味は, もはや意味ではなくなるであろう。」 (E. モロ＝シール『パスカルの形而上学』広田昌義訳, 人文書院, 1981年, 66ページ。)
- 60 Fontanier, p. 59.
- 61 A. Béguin, *op. cit.*, p. 77. Béguin はもちろん反語的にこの語を使っている。それに先行する記述を引用する。« L'évocation de ce rêve [de l'androgyne platonique] suscite à chaque fois cette exaltation lyrique où la

langue de Balzac s'affole, devient merveilleusement incohérente, absurde, poétique. »